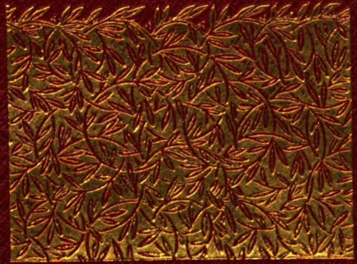
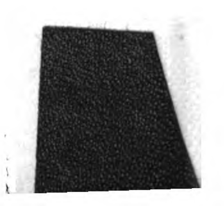


DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN
VON RICHARD MUTHER



BEARDSLEY




J
B
V

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· FÜNFTER BAND ·

• • BUCHSCHMUCK VON GEORG TIPPEL • •



DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

AUBREY BEARDSLEY

VON

RUDOLF KLEIN

'11 Diepold

JULIUS BARD BERLIN



DIE Kunstgeschichte weist zwei Typen des Genies auf. Jenen, dessen irdischer Werdegang ein Spiegel des Alls wie der Welt ist, mit allen Höhen und Tiefen, allen Höllen und Himmeln. Sein Werk eine Antwort auf alle Fragen. Er wächst sich am Leben aus. Ist das widerstandslose Gefäss, durch das der Strom des Lebens seinen Weg nimmt. Bis am Abend seiner späten Tage die letzten falben von der Herbstsonne gebräunten Früchte ihm reifen. Er ist das klassische Genie. Und es giebt solche, die gewissermassen die Verkörperung einer transcendentalen Idee sind. Sie bedürfen des Lebens nicht. Kaum dem Knabenalter entwachsen, entzündet sich der göttliche Funke in ihnen, geraten sie in Brand, stehen in hellen Flammen, ihr Schaffen

einem Feuerwerk in der Nacht gleich: im Schatten des nahen Todes. Sie sind die romantischen Genies. Welt und Ich ist Eins bei ihnen. Obgleich ihr Ich doch ein Teil des grossen transcendentalen Ideenreiches. Unter sie zählt Aubrey Beardsley. Wie sein Werk, zeigt uns dies schon sein Porträt. Und das buntschillernde Wesen seines Ich war die Verkörperung der Idee der Sünde.

*

Allen Lebensäusserungen wohnt die Tendenz inne, die ihrem Wesen entsprechende höchste Form anzunehmen. Allen organischen Manifestationen liegen somit rhythmische Gesetze zu Grunde. Und wie dem so ist, hat jede Seelenregung der Organismen das Bedürfnis, sich rhythmisch zu bethätigen. Daher die Kunst nicht nur — als Äusserung gesteigerter Seelenthätigkeit vom lieblichen Zwitschern des Vogels bis zu den unsterblichen Kompositionen unserer Künstler — ein Prozess, dem die gleiche Tendenz inne wohnt wie der Seelenregung aller Organismen, als vielmehr in rein formaler Hinsicht dem kosmischen Werdegang überhaupt analog und zwar in der gleichen aufsteigenden

Linie, so dass jene Kunst, die über die Empfindungen des Ich nicht hinauskommt, von den wesensverwandten rein-ornamentalen Formgesetzen beherrscht ist wie die niederen Konkretionen; und umgekehrt. Der Romantiker, dessen Empfindungen sich kondensierten, ohne die Dinge durchdrungen zu haben, gewissermassen diesseits der Dinge, redet daher in einer rein-ornamentalen Formensprache, sozusagen in den Formeln der Ur-Mathematik, während der Klassiker, dessen Empfindungen am Leben grosswachsend die Dinge durchdrang, sich rein formal in jener Architektursprache auszudrücken pflegt, die den Organismus der höheren Wesen, den Körper des Menschen von den Rhythmen des Kristalls unterscheidet. Um — wie wiederum allen Lebensäusserungen parallel — die farbig-musikalische Auflösung folgen zu lassen, die im letzten Grunde dann einen Linear-Rhythmus zurücklässt: wie wir ihn in der Kunst Aubrey Beardsleys sehen. Ein Umstand, der ungemein interessante Parallelen aus der Psychiatrie zuliesse, indem gewisse Auflösungsformen des Menschen-Geistes von einer verwandten Gehirnthätigkeit begleitet sind, einer Denkweise der

inneren rhythmischen Logik, die ihre Gesetze in sich selbst trägt, aus sich heraus läuft und wieder in sich zurück. Das erste Werden wie die Auflösung scheint somit von der gleichen Mathematik beherrscht.

* * *

DER Grundzug germanischen Wesens ist ein tiefer Gefühlsfond, der die Völker wie Individuen treibt, an die letzten Dinge zu rühren. Sie begnügen sich nicht mit dem Etwas, sie wollen das Ganze. Daher haben sie auch entweder keine Kultur, wie teilweise augenblicklich, oder die höchste, wie zur Zeit der Gotik. Entweder träumen sie dahin oder sammeln sich in Scharen zum Streite, sei es nun ein solcher um das Kreuz oder um Hab und Gut. Und ein Sänger ist der Germane und kann zweier Dinge nicht entraten, die er zur höchsten Blüte gebracht hat: der Musik und der Religion. Das Christentum ist ein Werk der Germanen, wenn schon der Katholizismus grösstenteils römisch-kosmopolitischer Natur ist. In der Reformation

brach zum zweitenmale der Religionsdrang der Germanen durch und, auf das Urchristentum zurückgreifend, zertrümmerte er den herrlichen, seiner Meinung nach entarteten Bau. Das protestantische Gewissen ward geboren und mit ihm eine ganz neue Religionsära. An Stelle jenes dunklen Mystizismus, der seine feierlichen Messen schwarzer und weisser Magie in den herrlichen gotischen Kirchen celebrierte, sammelte sich das Volk in Scharen entblössten Hauptes auf dem Markte, ein neues: „veni creator spiritus“ anstimmend, und mit Jan van Leyden, dem neuen König von Zion, beginnt die Phase jener religiösen Massenpsychosen und seelischen Schweinereien, die über den Mormonismus und die Heilsarmee bis auf viele verwandte Erscheinungen reichen, die im Amerika und England unserer Tage an der Ordnung sind. Der Grundzug germanischen Wesens sei ein tiefer Gefühlsfond, sagte ich. Bei uns in Deutschland hat er, bei der religiösen Tradition sich bescheidend, vornehmlich musikalisch sich bethätigt. In Amerika und England auf jene eben skizzierte neue religiöse Art. Sie könnte man als das Fundament betrachten, auf dem sich der Bau

der englischen Kunst im 19. Jahrhundert erhebt. Englischer und französischer Geist waren die Triebfedern der Kunst im 19. Jahrhundert. Doch hat England den Vorrang. Von England gingen die „Entwickelungsideen“ aus, die das gesamte Geistesleben in neue Bahnen lenkten. Sie waren gewissermassen der Abschluss jener realistischen Epoche, die mit Locke und Hume beginnt und für Frankreich das Lebenscentrum wurde, denn dort wirkten sie noch in Kunst und Wissenschaft, als im Mutterlande England längst eine spiritualistische Strömung sie ablöste. So ist denn in England die zwar bahnbrechende naturalistische Epoche der Constable und Turner doch nur eine vorübergehende. Sie greifen das Problem der neuen Farbenanschauung in einer Weise auf, die in Frankreich eine donnernde Revolution entfacht. Denn abgesehen von den Studien des Constable ist in England eine Malerei unbekannt, der das Malerische so reiner Selbstzweck war, wie wir dies bei den französischen Impressionisten finden. Die Malerei von 1830, die Schule von Fontainebleau, ging noch in einer, den Engländern verwandten Art, auf das „Ganze“ in der Natur, eine Auffassung, die von ihren

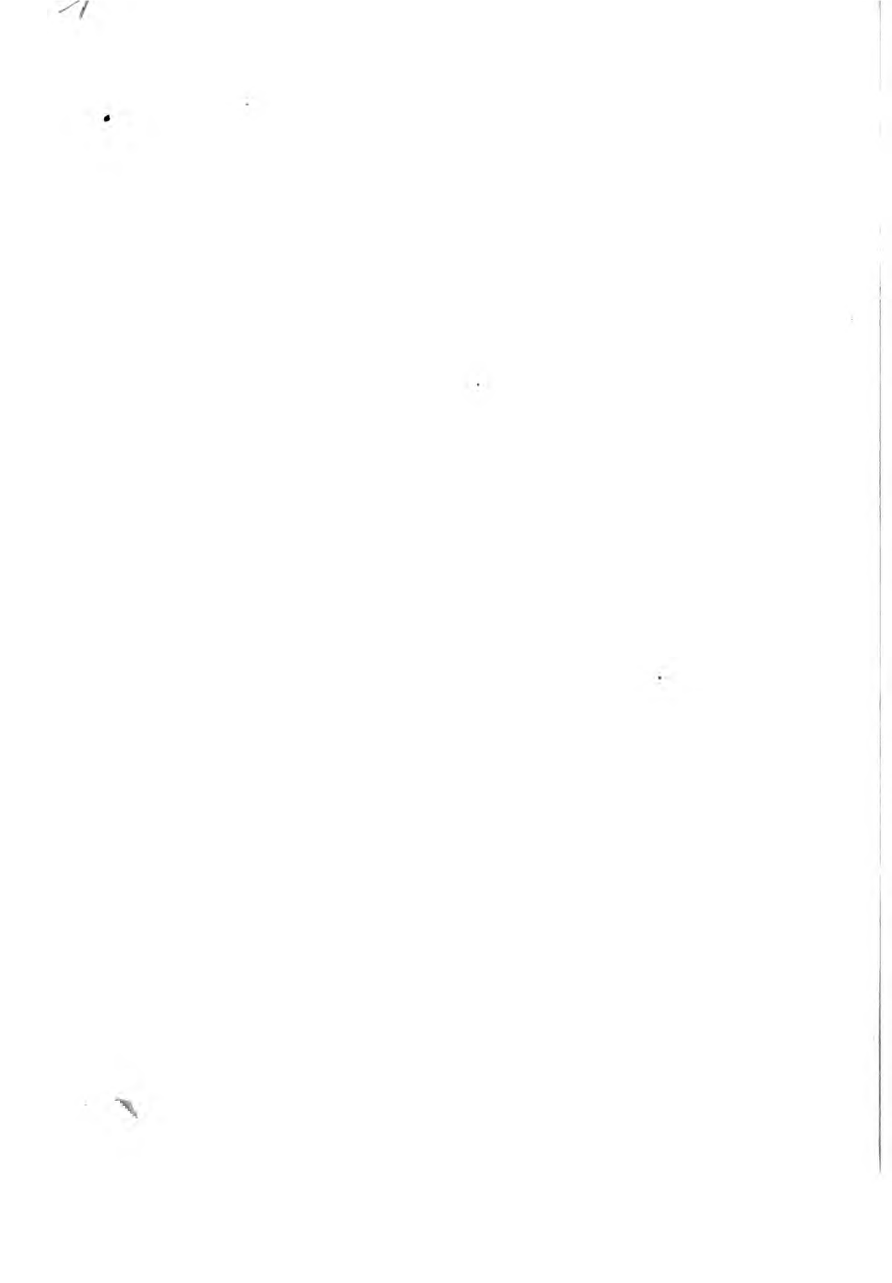
Nachfolgern bald als romantisch überwunden wird. Und während der englische Impressionist Turner, der erste, der einen fahrenden Eisenbahnzug malte, noch viele Kompositionen giebt, die beinahe an Claude gemahnen, wird in Frankreich mehr und mehr die Kunst eine solche des Auges, das rein Koloristische zum Erlebnis, bis es sich schliesslich im Pointillismus vollends auflöste, um von neuem des Bindens zu harren. Die Franzosen haben hiermit ein Stück Pionierarbeit verrichtet, wie sie einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Und kann es nichts Thörichteres geben, denn diese Errungenschaften nun als überwunden abthun zu wollen, während die Thätigkeit des Grossen, den wir erwarten, gerade darin bestehen sollte, mit diesem auf das Äusserste geschärften Material die Sprache der Weltanschauung zu reden, nach der sich nun wieder die Gesamtheit sehnt. Dem Franzosen war diese Sehnsucht unbekannt. Da, wo er wie in Puvis de Chavannes über die Naturalschrift hinausging, waren architektonisch-dekorative Gründe entscheidend. Sonst stak er mit allen Sinnen so im Leben, dass ihn zwei Dinge ununterbrochen beschäftigten: die Landschaft und das Weib. Transcendentale Schwärmereien waren

ihm fremd. Um die farbige Wiedergabe der Landschaft in einer beinahe sinnlichen Art mühte er sich immer wieder, und um das Weib mit allen Reizen der Toilette. Dass diese Kunst die typischste für ein Zeitalter der Forschung, der Technik, der Eisenkonstruktionen und chemischen Analysen war, wird so leicht keiner in Abrede stellen können. Doch der Engländer wollte mehr. Sonst nüchtern und trocken und vom Händlergeist regiert, machte sich seine germanisch-religiöse Ader bemerkbar, und zwar, wie stets bei ihm, fanatisch, programmatisch. Finden wir diesen Zug doch schon in der naturalistisch-moralisierenden Kunst des Hogarth. Sehen wir daher die Kunst in Frankreich grösstenteils auf naturalistisch-ästhetischem Standpunkt verharren, in England greift sie auf das italienische Mittelalter und die Frührenaissance zurück. Wir sehen die Künstler in der Schule der frühen Florentiner. Hier fanden die Suchenden zugleich jene ihnen notwendige realistische Formensprache, doch kann dieser Umstand, wie teilweise behauptet wurde, unmöglich der einzige Grund der Sympathieen gewesen sein. Man hätte ja ruhig die Bahnen des Constable und Turner weiter be-



Mit Genehmigung von John Lane.

THE ASCENSION OF SAINT ROSE OF LIMA.



schreiten können, wie in Frankreich. In der Kunst der primitiven Italiener zitterte der ganze spiritualistische Gehalt der Gothik nach, der die Phantasie der Neu-Prärafaeliten befruchten sollte. In deren Werke herrscht alsdann in ziemlich monotoner Weise eine Empfindung vor: das inbrünstige Verlangen der Seele aus dem Grau des Alltags nach neuen Schönheiten, verkörpert in der Figur des Weibes als Priesterin dieser Seelenwünsche. Bei Rossetti finden wir dieses Weib noch voll innerer Glut, in glühender Hoffnung, bei Burne-Jones ist es schon eine anämische Asketin, deren Geist der schmalen Grenzscheide des Wahnsinns nahe ist. Bei epigonenhaften Nachfolgern sehen wir diesen Typus immer wiederkehrend als leere dekorative Form. So gesund das Weib des Rossetti gegen das des Burne-Jones wirkt — man darf nicht vergessen, dass er Vollblutitaliener war, der sich nun aus dem gelben Nebel Londons nach den Farbengluten des Südens sehnte und dem rauschenden Prunk seines Sinnenlebens — so gesund es gegen das Weib des Burne-Jones wirkt, gegen die Frauen, die wir in der französischen Kunst antreffen, wirkt es schon ätherisch, traumhaft. Zwar sind seine Glieder noch von

üppiger Fülle, wächst auf seinem Haupt ein Haarwald, sind seine Lippen unnatürlich geschwollen, gerade in diesen gesteigerten Formen aber liegt das Verlangen einer unbefriedigten Sehnsucht, wenn auch rein fleischlicher Art. Seine Weiber wirken wie jene, die uns in verzehrendem Traume umfangen, deren Umarmung, obgleich ihnen alles Satanische fern ist, tötlich ist aus natürlicher Unersättlichkeit. Eine Unersättlichkeit, deren Begierden vielleicht durch ihre priesterliche Feierlichkeit etwas dämonisches eignet. Solche Kunst hätte Rossetti in seiner Heimat Italien wohl nie geschaffen. Denn es ist durchaus das englische Empfinden, das hier durch eine südliche Injektion traumhaft anschwillt. Während wir in Burne-Jones den Engländer sehen, dessen blutleere Sehnsucht unter den Trümmern der versunkenen Pracht des frühen Südens nur noch kränkelnder dahinsiecht. So rastlos dieser Mann schuf, seine Seele schien das Irdische abgestreift zu haben. Denn es sind spirits, die auf seinen Bildern in Rüstungen oder Klostergewändern ein Scheindasein führen. Dieser Typus, den er schuf, sollte in England Mode werden, in den Bildern der jüngeren Malergeneration wie im Leben, wenn

auch nicht ganz so kränkelnd und schmachtend. Doch er wurde zur leeren Form. Nur ein Künstler macht hiervon eine Ausnahme: Aubrey Beardsley. Bei ihm hat dieses Weib, durch den bei Burne-Jones angedeuteten Wahnsinn hindurch, neue Paradiese entdeckt, die Paradiese der Sünde, deren dämonischer Engel verlockendem Flüstern es wie festgebannt lauscht. Die ganze Entwickelungsphase vom Rückgang auf das frühe Florenz an findet sich noch einmal zusammengedrängt in der Kunst dieses letzten grossen Engländers, nur mit dem ganz bestimmten Grundton: aus allem, das er geschaffen hat, klingt das Lied von der Sünde, vom Bösen, vom Laster. Ja noch mehr, das Lied vom Geschlecht als satanische, kosmische, schaffende, zerstörende Macht! Anfangs war er nur der Schönheitspriester der Sünde, dann vertieft er sich zum Geschlechtsphilosophen. Anfangs schildert er, wie die Heilige des Rossetti aus krankem Seelenverlangen zur sündigenden Magdalena wird, deren brünstig betende Lippen verzweifelnd Reue-Worte stammeln, bis er schliesslich das Böse als Ur-Prinzip empfindet und im Weibsein satanisches Symbol.

* * *



ENN wir heute das Werden der Kunst im Laufe der Geschichte überblicken, kommen wir zu dem Resultat, die erste Epoche erotischer Kunst setze mit dem Rokoko ein. Und dies ist auch gar nicht anders denkbar. Wohl finden wir im Orient den religiösen Kultus stark durchdrungen von sexualer Mystik, doch galt dort in der Kunst das Individuum nichts, sie zerfiel in architektonische und dekorative Künste. In Griechenland fühlte sich das Individuum zu sehr als Gattungsrepräsentant, als dass sein Geschlechtsempfinden (mit geringer Ausnahme) je so in den Vordergrund hätte treten können, über den Begriff einer natürlichen und angenehmen Funktion hinaus. Sich zu komplizieren beginnt das Geschlechtsempfinden erst in der christlichen Epoche. Und verleugnet diese gerade hierin ihre orientalische Abstammung nicht, gerade in der erhöhten Bedeutung, die dem Erotischen seit der römisch-christlichen Zeit zufällt, nur mit dem Unterschied: war das Erotische im Orient im Astarte- und Kybele-Kultus das Symbol zugleich des schöpferischen und zerstörenden Urelementes,



Mit Genehmigung von John Lane.

THE DANCERS REWARD.

so ist es mit allem, was in das Reich der Sinne fällt von nun an der Teufel, dem Gott und das reine Gewissen und all das a priori im Intellekt vorgedachte Gute gegenübergestellt wird. Diese Zuthat und Gegenüberstellung macht ja das Wesen und den Fortschritt des Christentums gegenüber den Religionen des Altertums aus. Und dennoch oder gerade deshalb konnte in den Epochen reinchristlicher Kunst es keine „erotische“ geben, war doch ihr ganzes Streben der Kampf gegen das Fleisch, den Teufel, so sehr ihre Jünger im einzelnen auch und unausgesetzt mit seinen Anfechtungen ringen mochten und es im Leben zu den wüstesten Niederlagen kam: in der Kunst triumphierte das Reine, die Idee!

Nun beginnt zwar seit dem 15. Jahrhundert die Befreiung des Individuums, doch der Inhalt der Kunst ist nach wie vor seine Stellung zur christlichen Idee: bis, nach den Präludien des 17. Jahrhunderts, im 18. statt jener derart das Empfinden des Individuums tritt, dass wir mit dem Rokoko die erste Epoche erotischer Kunst haben. Doch diese Erotik ist ganz eigener und neuer Art: ich brauche nicht zu sagen, dass ihr weder die leiseste Spur anhaftet jener kosmisch-

mystischen Art des Orients, noch jener diabolisch-sündhaften der christlichen Epoche, eher schon ist sie verwandt der Erotik Griechenlands, doch fehlt ihr deren grosses natürliches Wesen. Die Erotik des Rokoko kennzeichnet ein kindlich-spielerischer Zug: das so lange Verbotene ist endlich erlaubt und man liebt sich wie Kinder beim Verstecken-Spielen in heimlichen Winkeln des Gartens oder auf dunklen Korridoren. Hier stak der Keim der Verwesung. Der frohe heidnische Zug, der mit der Renaissance wie ein Frühlingswind über die schlummernde Erde dahinbrauste, an Klosterthüren rüttelnd und blumenstreuend über die Fluren zog wie die Primavera des Botticelli, dass selbst in den Herzen der frommen Schwestern die Liebe aufging und ihre Brüste pochten und knospeten, dieser heidnisch-frohe Zug, dem nach manchen Savonarola-Rückfällen und extatischen Krämpfen, in Tizian und seinen sonoren Heldinnen der prunkende Sonnenuntergang Venedigs beschieden war, mit dem lasciven Mitternachtskarneval des Tiepolo, er sollte, unter Lutetias heitere Töchter versetzt, abfaulen wie ein an der Wasserpest vergifteter Frühling, dem kein Sommer beschieden ist. Und daher

die schaurigen Kontraste: kurzes Blühen, rasches Welken; Kinderliebe, Greisenlüste; gepuderte Prinzessen und der Henkerskarren Robespierres. Und aus diesem so reichlich gedüngten Feld, das erst die Armeen Napoleons flach marschieren mussten, erwächst die neue Zeit, das 19. Jahrhundert. Was hat uns dieses Jahrhundert nicht Neues gebracht: die Beschränkung der königlichen Macht und den vierten Stand, die chemische Analyse und die Wunder der Technik neben den rasenden Verkehrsmöglichkeiten, deren Summe ein neues Grossstadtleben ist, wie wir es zu keiner früheren Zeit kannten. Und die Grundzüge der Menschenseele sind dennoch die gleichen geblieben, nur sind sie eine neue kompliziertere Mischung eingegangen. Hunger und Liebe regieren nach wie vor das Getriebe der Welt und die Sehnsucht nach der Heimat über den Sternen.

Im 19. Jahrhundert nun laufen alle diese Fäden zusammen, nach der gänzlichen Umformung der Gesellschaft, im Werke zweier Künstler, Rops und Beardsley. Denn in ihnen erst mischt sich der orientalisch-mystische Begriff des Erotischen mit dem christlichen der Sünde; der seit drei

Jahrhunderten vorbereitete individualistische mit dem immer zunehmenden Kant der modernen Gesellschaft. Man kann daher wohl sagen, ein Hauptcharakteristikon der Kunst des 19. Jahrhunderts sei die Darstellung des Erotischen. Dass das Geschlechtsleben unter den neuen Gesellschafts-Zuständen so in den Vordergrund treten konnte, um auf diese Art in der Kunst durchzubrechen, mag seinen Grund nicht zum wenigsten darin haben, dass es mit diesen immer mehr ins Verborgene trat. Und so mit der den Körper verhüllenden Kleidung und dem äusseren Schein an Raffinement zunahm, so dass heute der Künstler, der das Perverseste darstellen will, sich nicht des Nackten bedient, vielmehr seine Absichten durch Konture und Gesichtsausdruck ahnen lässt. Die Darstellung des Erotischen im Bilde des Weibes hat ihren Weg genommen von der klassischen Nacktheit antiker Statuen über die gesunden Frauenkörper der Renaissance weg, zu Rops, der der Nacktheit neuen Reiz verlieh, indem er seine Frauen bekleidete mit den raffinierten Details der modernen Toilette, mit Hut, Korset und Strumpf, und von diesem zu Beardsley, dem letzten und



Mit Genehmigung von John Lane.

A COMEDY OF MARIONETS.

raffiniertesten Darsteller des Erotischen, der das Weib mit einem alles verhüllenden Phantasiekostüm hinträumt: so unwirklich sind seine Gestalten. Das Weib des 19. Jahrhunderts war nicht mehr die Phryne des Altertums, die sich angesichts des Volkes am Meeresgestade entkleidete, um ihre herrlichen Reize keuschen Augen preiszugeben, war nicht mehr das kräftige Renaissanceweib, das zuletzt in Rubens' Kunst seine fleischfrohe Auferstehung feierte, ja es war auch nicht die zierliche Schäferin des Fragonard, deren Empfinden bei aller Raffiniertheit gesund genannt werden muss gegen die morbiden Lüste der Neuzeit. Asien, Griechenland, Rom, das Mittelalter, die Renaissance haben gewiss und nicht zum wenigsten ihrer starken Instinkte wegen aussergewöhnliches in erotischer Phantasie geleistet, aber man muss sagen, dass diese Epochen (von Einzelerscheinungen abgesehen) im gleichen Verhältnis der erotischen Raffiniertheit des 19. Jahrhunderts nachstehen, indem die naive Unschuld des Nackten einer raffinierten Verhüllung gewichen ist. Dagegen sprechen die Ausschreitungen einzelner Persönlichkeiten nicht, die vielleicht heute weniger selten wären, so nicht staat-

liche Einschränkungen sie schlechterdings unmöglich machten. Das Weib des 19. Jahrhunderts, das im Bilde seiner Künstler das Symbol seines erotischen Empfindens ist, steht in zwei scharf umrissenen Typen vor uns, und zwar um die Mitte des Jahrhunderts in der Vollblüte seiner Kraft, am Ende als müde, welke Verfallsblume: Rops und Beardsley. Der Franzose und der Engländer als Repräsentanten der beiden Nationen, die die Kunst in dieser Zeit regierten. Während wir Deutsche zum eigenen Wohle, im Besitze einer ungebrochenen, wenn auch noch schlummernden Zukunftskraft, auf diesem Gebiet nicht mitgeredet haben.

Das Weib des 19. Jahrhunderts ist in beiden Typen, sowohl in seiner Kraft wie als Verfallserscheinung durchaus eigenartig und selbständig. Wie in früheren Jahrhunderten das psychische Kraftmass ein weit dehnbareres war und das Tempo des Lebens somit ein weit langsameres, wandelte sich damals der Typus des Menschen auch weit unauffälliger. Den späteren rascheren Wechsel des äusseren Lebens wie Typus finden wir zum ersten Male in Frankreich, als das junonische Kraftweib aus den Glanztagen des „roi

soleil" seine Metamorphose antrat zur zierlichen Schäferin des Fragonard und mit ihm das äussere Leben. Mit derselben Schnelligkeit und Gründlichkeit verwandelte sich das Weib von Anfang des 19. Jahrhunderts, dieses Gemisch aus Rokokoresten, Empire-Steifheit und aufkeimendem Bürgertum in jenen neuen Krafttypus des Industriezeitalters, der um die Mitte des Jahrhunderts in Frankreich dasteht und dessen Liebesleben wir im Werke des Rops verkörpert finden. Im grellen Schein elektrischer Beleuchtung rasenden Grossstadtlebens geht seine Entartung vor sich, in den dunklen Winkeln seine Zersetzung, deren Ausläufer von Rops zu Degas und Lautrec führen, während der Guilbert infernalischen Lieder Inhalt die gleiche Note aufweist. Eine heftige Schädigung der Persönlichkeit, im physiologischen Sinne, ging Hand in Hand hiermit, indem an Stelle des einheitlichen Instinktlebens die Spaltung des Ich trat. Die Forschung, die an Stelle des Glaubens trat, wird sie verursacht haben. Statt zu geniessen, zu fühlen, werden die Eindrücke analysiert und so das Bild der Wirklichkeit der Wirklichkeit vorweggenommen. Ein seltsames Gemisch von Naivetät und Raffine-

ment, diese Empfindungsart, recht der Keimboden aller intellektuellen Ausschweifungen, die die Wirklichkeit nicht erlaubt. Die Gegensätze von Gut und Böse, Gott und Teufel treten dadurch in den Vordergrund, die Bedingungen der ganzen Neu-Romantik der Verfallskünstler.

Nicht so ging die Verwandlung in England vor sich, dessen Repräsentant Beardsley ist. Dort hatte sich das neue Staats- und Gesellschaftsleben am frühesten konsolidiert und nach einer Epoche realistischen Denkens, die zum grössten Teil ins 18. Jahrhundert reicht, der Geist des alten Puritanervolkes eine rein spiritualistische Richtung eingeschlagen, deren Repräsentanten, im Gegensatz zu Frankreich, die Glut der Sinne auf ihren Herd beschränkte, infolgedessen die einmal glühende, einmal halb schon verschmachtende Priesterin, deren geistiger Vater Rossetti ist, in der Kunst im Vordergrund steht. Und wie dann dieses Weib, dem der Sittlichkeitsbegriff und der alles Sinnenleben zurückdämmende Formenzwang des moralprüden Engländers ja entspricht, sich verwandelt und aus der Heiligen die Hure wird, das hat uns Beardsley in zahllosen Zeichnungen niedergeschrieben, die man grösstenteils nur für dekora-

tive Entwürfe hielt, während sie, gerade in ihrer raffinierten Form, das kompetenteste Dokument sind für das äusserlich übertünchte, innen morbide Sinnenleben des moraltriefenden Engländers, der die Heilsarmee und das „Temperance house" erfand, während seine Töchter sich im „smoking-room for ladys" in Whisky betrinken oder hin und wieder gleich Clara Ward aufs Tingl-Tangl eilen, um in derselben Stadt plastische Posen zu stellen, in der sie vorher als Schönheit gefeiert wurden: eine Handlungsweise, die psychologisch betrachtet, durchaus dem Treiben mittelalterlicher Nonnen entspricht, die sich infolge der Askese dem Teufel schliesslich in die Arme warfen. Diesen Weibtypus, der den direkten Gegensatz zum französischen bildet, finden wir im Werke des Beardsley. Doch umspannt dies selbstverständlich weit mehr, greift viel tiefer, hält sich nie, wie das der Franzosen, beim Thatsächlichen, Alltäglichen auf, nicht beim Einzelfall. Es greift zurück in phantastischem Kleide auf Allgemeinformen und umspannt alle Nuancen, so dass wir wohl sagen können: es ist nicht die Erotik des alten Indiens in Beardsley, deren Geist feierlich und stumm war und schweigsam

und süss wie die Befruchtung der Lotos-Blume am nächtlichen Ganges und wie ihr heiliger, schwellender Kelch; und nicht die Babylons und Karthagos, deren Wollust mit wütendem Brunstschrei in der Grausamkeit sterbender Kreaturen ertrank; und nicht des alten Rom Erotik, deren lechzende Lüste im weissblauen Od-Licht der Mystik erstrahlten unter den murmelnden Gebeten geheimnisvoller Zauberer; des dunklen Mittelalters Erotik nicht, in der die Askese jungfräulicher Gluten die Sünde gebar, und auch nicht des heitren Rokoko frivoles Spiel, bei dem man, neugierig wie Kinder, vom Baume der Erkenntnis naschte —: im Werke des Beardsley, so könnte man sagen, mischt sich dies alles und liesse sich wohl denken, dass irgendwo in Australien Frauen leben, ein Bastard zwischen europäischen Flüchtlingen und Eingeborenen der Wildnis, die das Symbol seiner seltenen Laster, und in denen der letzte farbige Brunstschrei des Urwaldwildnistieres erstirbt in dem irren, verblödeten Lächeln anämischer Königskinder, denen Eros kaum ein scheuer Wunsch des schwachen, eilenden Pulses ist im müden Augenblick einer schwülen Fieberstunde, in dem der Kuss des Todes ihrer heissen

Phantasie das Paradies erschloss, hinter dessen goldenen Gitterstäben sie in trockener Sehnsucht auf Einlass vergebens harrten.

* * *



UBREY BEARDSLEY, der schon mit 26 Jahren starb, im Herbst 1897 in Mentone, war eines jener frühreifen Genies, die einer inneren Mahnung zufolge, von fiebernder Hast besessen, ahnen, dass sie nicht lange zu leben haben. Über seine Familie ist uns nichts bekannt und auch nicht über seine Jugend. Wir wissen nur, dass er als musikalisches Wunderkind galt und anfangs auch als solches ausgebildet werden sollte. Dann aber wandte er sich der Malerei zu und stand gleich mit zwanzig Jahren als Meister da. Als er mit 26 Jahren starb, war er vielleicht auch künstlerisch so ausgebrannt wie körperlich. Doch kann hierin nicht der geringste Tadel liegen, noch eine Ursache zum Vertuschen, da er bei seinem frühen Tode ein Werk hinterliess, so reich, wie sonst nur Künstler nach einem langen fruchtbaren Leben. Diese ungeheuer konzentrierte

technische Begabung, wie dieses visionäre, wenn auch einseitige, psychologische Sehen konnte, rein physiologisch betrachtet, nicht von langer Dauer sein. In dieser Art begnadet die Natur einen Künstler nur für wenige Jahre. Und so starb er vollauf zur rechten Zeit. Mit seinen wie im Fieber geschärften Schöpfungs- und Erkenntnisorganen, hat er in der kurzen Spanne Zeit, die zu leben ihm vergönnt war, so viel geschaut und geschaffen wie nur die grössten. Was seine Produktion betrifft, so mögen zur Übersicht vorerst nachstehende Anmerkungen folgen: er illustrierte von Büchern: Morte d'Arthur; Salome; The rape of lock; The Pierrot of the minute; Volpone; etc. etc. Er zeichnete für die Monatshefte „Yellow Book“ und „The Savoy“. Als Sammelwerke erschienen: „A book of fifty drawings“, 1896; „A second book of fifty drawings“, 1898. Dann „Early Work“ und „Later Work“. Endlich schrieb er, obgleich sein litterarischer Ehrgeiz weit grösser war wie seine Fähigkeiten, eine Novelle „Under the hill“, die er ebenfalls illustrierte.

Beardsleys Produktion umschliesst zusammengedrängt noch einmal den ganzen Entwickelungsgang der englischen Kunst des letzten Jahr-



Mit Genehmigung von John Lane.

MESSALINA.

hunderts. In seiner frühesten Epoche sehen wir ihn, und das ist für seine Selbständigkeit höchst bezeichnend, nicht etwa seinen jugendlichen Zeitgenossen gleich den schon berühmten Rossetti und Burne-Jones folgen, vielmehr, wie sie direkt zurück zur Quelle, auf das frühe Florenz zurückgehen. Aus dieser Epoche seien zwei Zeichnungen genannt. „The Procession of Jean of Arc" und „The Litany of Mary Magdalen". Sie ist ein langer Prozessionszug, die erste, von Männern und Frauen und Kindern mit Fahnen, Standarten und Palmzweigen, in ihrer Mitte die siegreiche Jungfrau. Die Zeichnung verrät ein grosses Können, doch würde niemand in ihr den späteren Beardsley ahnen, da er nicht einmal versteckt zum Vorschein kommt. Dieses, das heimliche Hervorblitzen der eigenen Individualität, finden wir auf dem zweiten Blatte. In seiner ganzen äusseren Art wirkt es wie ein Florentiner, ist insofern aber ein echter Beardsley, indem ein Teil der Figuren wie vom Teufel besessen scheint. Links kniet, von innerer Verzweiflung durchtobt, Magdalena, die Sünderin, in inbrünstigem Gebet, im Hintergrunde stehen unglaublich lange, in Wurmlinien gezeichnete Figuren, deren Ver-

brecherzüge in höllischer Schadenfreude aufleuchten, während ein kleiner Buckliger, der der grössten Figur nur bis zur Hüfte reicht, mit teuflischem Grinsen gegen die Büssende die Zunge herausstreckt. So sehen wir schon in dieser Schaffensperiode, die den Künstler äusserlich vollständig wie inhaltlich teilweise in epigonenhaftem Banne zeigt, einmal ein Hervorblitzen der späteren psychischen Eigenart, zwar noch nicht von jener sündhaft erotischen Seite. Das Teuflische zeigt sich hier ganz in der Art. wie wir es auf vielen mittelalterlichen Bildern religiösen Inhalts finden.

Dass ein Künstler wie Beardsley nicht lange in epigonenhaftem Banne befangen bleiben konnte ist selbstverständlich, und so sehen wir denn, wie in der höchsten Phase das florentinische Gewand sich national verfärbt, ganz wie bei Rossetti und Burne-Jones. Er giebt Schilderungen, in deren Vordergrund das Weib steht, das Weib, mehr Engel denn Mensch, das Weib als asketische Priesterin. Die Züge dieses Weibes (Blätter wie „adoramus Te“, „a christmas carol“, „a head“, seien genannt) weisen jedoch deutlich ein Etwas auf, das als die Fieberkrise bezeichnet werden muss, aus der seine späteren Frauen, die der

Sünde verfallen sind, hervorgingen. Im Gegensatz zu jenen müden und melancholischen Priesterinnen tragen die späteren Frauen deutlich die Spuren seelischer Gesundheit und Genusskraft, Eigenschaften, die natürlich im Perversen ihre Nahrung suchen und finden. Eine Zeichnung entstammt seiner frühen Zeit, die formell noch in der Art der Neu-Präraphaeliten gehalten ist, seelisch jedoch eine erschreckende Vorahnung des Kommenden. Ich meine: „incipit vita nova". Auf tiefschwarzem Grunde sehen wir einen dunklen Frauenkopf, im schwarzen, den Kopf umrahmenden Haar bleiche, kranke Rosen. Die Augen des Kopfes sind geschlossen wie im hellseherischen Traume, die Lippen vampyrhaft geschwollen (wenn auch noch nicht so vergiftet wie später), unter dem Kinn des Kopfes ein aufgeschlagenes, grellweisses Buch, der einzige Lichtfleck in dieser Finsternis, und da stehen die Worte: „incipit vita nova", auf die eine furchtbare, ekelerregende Vision in der Gestalt eines dämonisch angeschwollenen Embryos weist.

Höchst charakteristisch zu konstatieren ist es, dass der Künstler, bevor er seine späteren Gestalten schuf, als Suchender, als Unfertiger

rein technisch wie inhaltlich eine kurze Spanne noch die Wege des realen Lebens geht. Wir finden ihn als Zeichner im Stile Gavarnis. Doch gleichzeitig, während er in diesem Stile Blätter zu Flaubert und Balzac entwirft und von Manon Lescaut, entstehen die zum „Morte d' Arthur", die ein Gemisch des florentinischen und seines noch schlummernden, hernach so genial gehandhabten Linienstiles sind, deren Überladenheit in der Komposition gegen seine spätere Einfachheit nicht vorteilhaft absticht. Die Blätter in der Art des Gavarni sind zum Teil recht interessant, da sie das Erotische in jener besonderen, der Zeit um 1830 eigenen Art so typisch zeigen. Die Blätter, in denen der Künstler das Erotische streifen konnte, sind an sich schon die reizvolleren. So giebt er uns z. B. die Manon Lescaut einmal in jener altmodischen Eleganz mit hoher Frisur, dem unvermeidlichen Schönheitspflästerchen auf der Wange, den Fächer in der graziösen Hand: hochschwanger. Ein Umstand, der gerade für eine Manon Lescaut so zutreffend ist, da man heute jene unermüdlichen Liebespenderinnen wohl nie in diesem Zustande, mit dem solche Damen ehemals kokettierten, antreffen wird. Auf

einem anderen Blatte sehen wir sie an reichbesetzter Tafel, als einzige Dame im Kreise alternder, lüsterner Gecken, geistreich plaudern. Gegen diese Lescaut ist in der Bovary das Furchtbare einer Giftmischerin zum Ausdruck gebracht, während in jener frühen Kameliendame vor dem Spiegel wieder meisterhaft die Courtisane von 1830 getroffen ist. Beardsley hat die Kameliendame oft gezeichnet und einen grösseren Kontrast des Erotischen in jener ersten und jener aus seiner letzten Epoche kann man sich schlecht denken. Zwischen diesen beiden Empfindungsphasen spannt sich der gleiche ungeheure Kontrast, der sowohl rein kunsttechnisch wie in jeder anderen Beziehung des äusseren und inneren Lebens zu konstatieren ist.

Rein technisch betrachtet ist Morte d'Arthur wol sein seltsamstes Werk, da es Spuren der verschiedensten Phasen seiner Ausdrucksmittel zeigt. Während er früher häufig in der weichen Aquarelltechnik des Burne-Jones arbeitete, oder in den zarten Linien der Quatrocentisten, tritt hier eine seltsam starre Linie auf. Hier sind, vermute ich, die Einflüsse des Kupferstechers Eysen zu konstatieren, von dem er stark an-

geregt worden sein soll. Daneben finden sich im „Morte d'Arthur" Blätter in einer reifen breiten an den Holzschnitt gemahnenden Manier und schon jene stilisierte Botanik, die die ganze kommende Illustratoren-Generation beeinflussen sollte. Wie aus den italienischen Vorbedingungen und denen seiner Zeitgenossen das Wesen seiner Linie wächst, das dann durch das Rokoko und Japan erweitert wurde, hier kann es aufgedeckt werden. Und auch finden wir an dieser Stelle die ersten Anfänge jener von ihm erfundenen Punktier-Manier, deren traumhafte Zartheit ihm hernach das Material zu „The Rape of the Lock" an die Hand gab, und zu manchen ähnlichen Blättern.

In linearer Beziehung ist Beardsley für die Zeichner der folgenden Generation geworden, was einst Manet für die Schule der Impressionisten war. Alle haben sie von ihm gelernt, selbst unser Th. Th. Heine, der freilich das dort gefundene Formenmaterial höchst individuell verarbeitete.

Wenn man die Anfänge und Urgründe dieser Technik betrachtet und die verschiedenen Quellen, die sie gespeist haben, bis sie gewissermassen in den Salomé-Blättern ihren Höhepunkt

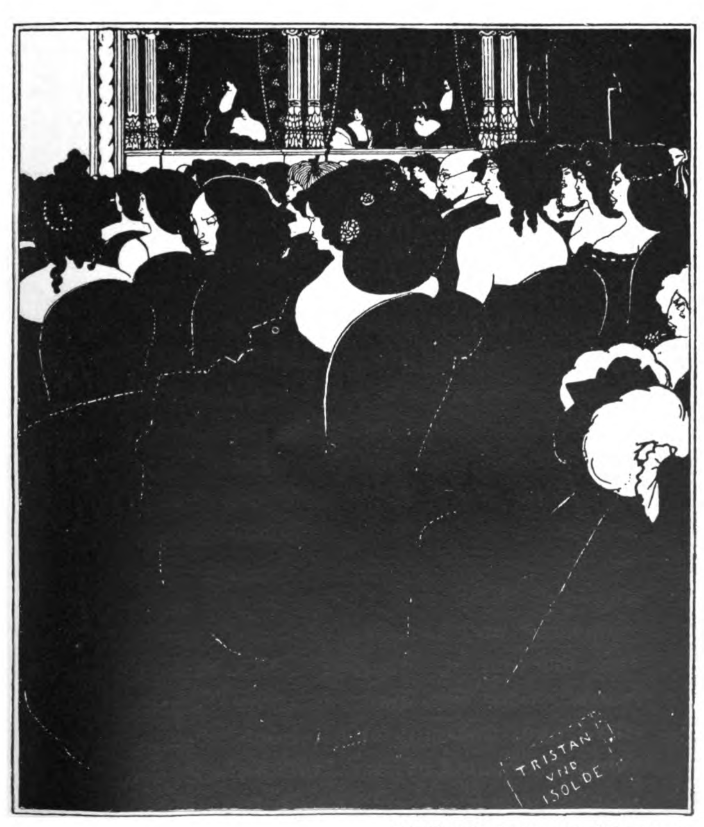
erreichten, so möchte man seine Meinung etwa so formulieren: Beardsley hat in den stilisierten Impressionismus der Japaner ein geometrisches Gesetz gebracht; eine musikalische Konstruktion, die Harmonie der Formen, die das Ideenreich diesseits und jenseits der Erscheinung beherrscht. Er ist somit soviel Anfang wie Abschluss. Über diese Technik hinaus giebt es nichts. Sie ist nicht nur dekorativ im üblichen Sinne, sie ist, in ihrer reifsten Form, die Konkretion eines methaphysischen Gesetzes: so starr wie lebendig, ein wirkliches Reich des Astralen. Und daher auch die jähen Kontraste von hieratischer Strenge und burlesker Pantomime, von der sonoren Feierlichkeit der Stimme des Herrn und den grausamen Drollerieen des Teufels: The scarlet Pastorale.

* * *

NICHT nur das erotische Empfinden vom Ende des 19. Jahrhunderts, vielmehr der ganze neu-romantische Zug ist, mag er sich auch für das Mittelalter begeistern, psychologisch betrachtet dem Rokoko verwandt, wobei,

wie ich schon erwähnte, nicht vergessen werden darf, dass er als Grossstadterzeugnis weit morbider ist. Man hat diese Neu-Romantik häufig mit der vom Anfang des Jahrhunderts verglichen und mit der mittelalterlichen Romantik, doch unterscheidet sie sich von diesen beiden im Grunde durch ihr absolutes Unvermögen, sich ungekünstelt der Natur hinzugeben. Eher noch scheint sie der römischen Kaiserdekadenz verwandt, da ihr Hauptmerkmal ja auch der „geistreiche Dilettantismus“ ist, verbunden mit dem Mangel tiefer Produktionsfähigkeit —: „qualis artifex pereo“, könnte als Schlussseufzer so mancher dieser aus Überfeinheit Unproduktiven rufen.

Doch liegt die Verwandtschaft mit dem Rokoko näher. Die Neu-Romantik trägt, gerade wie dieses, überall das Künstliche in die Natur aus dem Mangel an Fähigkeit, sie ungeschminkt geniessen und künstlerisch ihren Zwecken dienstbar machen zu können. Wie sie nach neuen Sensationen für die ungestillte Sehnsucht, der aus Genussunfähigkeit oft noch keuschen Seele, dürstet, so bedarf sie künstlerisch neuer Ausdrucksformen, da ihr krankhaft sublimiertes Empfinden sich nicht in die Formen des Alltags



Mit Genehmigung von John Lane.

THE WAGNERITES.

kleiden lässt. Am allerwenigsten natürlich das Erotische. Das Rokoko maskierte die Natur, vor allem das Land- und Bauernleben, mit dem es kokettierte, um es den Nerven geniessbar zu machen nach eigenem und griechischem Muster. Beardsley, der Grossstadtsprössling, übersetzt alles in einen Variété-Stil. Er dient als Vermittler aller unaussprechlichen Gefühle und sein Interpret ist Pierrot, der Philosoph. Seine Maske muss herhalten, um das Wirkliche zu verbergen und das Ersehnte zu verwirklichen. Den inneren Sinn und Gang des Lebens als bunte Maskerade, gewissermassen unter dem grellen Scheine elektrischer Lampen dahinziehen zu lassen, dem unbefriedigten, müden und doch gierigen Auge, die Tragik des Lebens, seine Süsse und Bitterkeit als heitres, sich selbst nicht ernst nehmendes Puppenspiel, das alles in sein Gegenteil verrenkt und verzerrt, um dann wieder in kindlicher Rührung und Reinheit zu trauern. Denn er ist ja ein Lachender und Weinender zugleich. Die Verkörperung der romantischen Ironie. Ein Tief-Fühlender, doch mit abgestorbenem Herzen. Ein über der Zeit stehender. Ein Mann mit dem letzten geheimnisvollen Lächeln des tiefen Rätsel-

raters. Ein ewig Trauriger, der einer Sache auf den Grund will, obgleich er die Grundlosigkeit einsieht. Einer, der seinen Schatten verloren hat. Ein Heimloser. Ein Irrender. Im letzten Grunde aber ein Kind der Sünde. Man könnte sagen, ihr Symbol und darum rein, über ihr stehend. Und so im oben erwähnten Sinne der seltsamste Interpret der Liebe; ihre heterogensten Elemente zerlegt er, um sie auf eine Art wieder zu binden. Das Resultat: eine faunische Schweinerei unter paradiesischen Rosen.

Rein technisch betrachtet, leitet Beardsley diesen Stil, der seine eigene Welt verkörpert, teils aus dem Rokoko ab, teils aus dem Japonismus, dem ja wie keinem anderen die „Tragik der Verzerrung“, d. i. die des bankerotten Sinnlichen eignet, deren ein Künstler zur Gestaltung von Gefühlen, die die Grenzen des normalen Pulsschlags überschritten haben, so sehr bedurfte, während er dem Rokoko die Üppigkeit entlieh, deren vorhandene Formen seiner Phantasie die Möglichkeit notwendiger Fieber-Ausschweifungen gestattete. Beardsleys eigenster Stil ist daher ein Linienstil, gemischt aus Rokoko und Japonismus. Er ist sich nicht etwa dekorativer Selbstzweck,

wenn der Künstler auch mit seiner technischen Begabung, die keine Grenzen kannte, wahre Orgien der dekorativen Linie feierte und oft seine Entwürfe von ihr ausgegangen sein mögen, er ist organisch aus dem Inhalt gewachsen, ein äusseres Symbol des inneren Wesens, die betäubend duftende, magisch prunkende Treibhausblüte des Künstlers erotischer Träume. Er bedurfte dieses Variétéstils, um dem ausschweifenden Schönheitsverlangen seiner keuschen Seele das Paradies zu gestalten, in dem Lucifer mit dem Engel der Reinheit und Unschuld um den Sinn des Daseins ringt.

Man denkt auch an die Zeitkrankheit der modernen Psyche, die wir heute beinahe überwunden haben, an die Selbst-Analyse und jene „culture du moi", die jeden realen Genuss untergrub, weil das Empfinden, das hinter die Dinge sah, ohne sie genossen zu haben, das Unmittelbarkeitsvermögen aufgezehrt hatte, und die mit ihr Behafteten jenes lyrische Erinnerung- und Traumleben führen liess, das mit der Wirklichkeit nichts gemein hat. Man könnte bei manchen seiner Blätter an das herrliche Leben der unvergleichlichen Elisabeth von Österreich denken. Oder an Leopold Andrian, dessen Held, Erwin, der

letzte Fürstenspross, aus psychischer Anämie jener feinen Homosexualität verfällt, die nichts ist, wie ein ästhetischer Egoismus, da er diesseits aller Dinge zu bleiben verurteilt ist, und auch diesseits des Weibes, das dennoch seine Träume bewegt.

Jedenfalls: die Zaubermaschen des unsichtbaren, unfassbaren Netzes der Sünde sind es, in die sich diese einsamen Geistespilger eines Tags verstrickt sahen.

* * *

DIE Zusammensetzung des Ich, der Persönlichkeit und der Psyche hat zu allen Zeiten die Psychologen lebhaft beschäftigt. Die Resultate schwankten naturgemäss je nach der Leit-Idee der Zeit. In einer rein-materialistischen waren sie somit andere wie in einer religiös-philosophischen. Und den Vertretern dieser ist die Zweiteilung des Ich eine gegebene Sache. Zwischen dem werdenden Ich unterscheiden sie und dem transcendentalen und versuchen auch dieses zu lokalisieren. Das Grossgehirn, der Ort der Auf-

nahmefähigkeit, ist zugleich der Gradmesser ethischer Werte, das Gangliensystem mit dem Nervus sympathicus und Dem, das die Mystiker Sonnengeflechtseele nennen, sowohl der transcendentalen Erbschaften Sitz, wie all jener dunklen Triebe, die die Welt bewegen, so dass man in früheren Zeiten wol auf die Idee verfiel, die Welt habe ihren Ursprung im Bösen. Die christliche Lehre vervollkommnete diese Auffassung bekanntlich durch das Postulat der Erbsünde dahin, es trete das Böse erst mit der Fleischwerdung der Idee in Erscheinung.

Den Begriff des Lasters kannten auch die Alten. Um den Begriff der Sünde bereicherte erst die christliche Philosophie die Welt. Heute wissen wir, dass die Idee der Welt der Begriff des Guten ist, denn wir sehen die Vorstellung hiervon zu allen Zeiten sich selbst aus den Individuen am Abend des Lebens herausringen, die die längste Zeit ihrer Tage sich mit jenen dunklen Trieben herumgeschlagen, die die göttliche Vorsehung zum Sauerteig des Diesseits in sie legte. Ich denke an jenen tiefen Gefühlsfond, der sich am intensivsten beim einzelnen Individuum im Geschlechtstrieb offenbart, bei diesem so, bei

jenem anders, und anders bei allen Völkern und im Wechsel der Zeiten. Vernichtend äusserten sich diese Triebe in frühen Perioden wie heute noch bei tiefstehenden oder degenerierten Individuen: ich denke an die seltsame Komplikation von Wollust und Grausamkeit. Die Baalsdienste zu Babylon hatten hier ihren tiefreichenden religiösen Ursprung, wie die Einäscherungen eines Sardanapal; desgleichen im späten Rom die Kämpfe der Gladiatoren und noch heute der Stierkampf der Spanier. Im edlen Hellas gebar uns dieser dunkle Grund die Tragödie, denn was dort die Lust am Grausamen, hier ist es die am Tragischen. In der christlichen Zeit konnte sich weder der Begriff des Tragischen so rein erheben, denn „der Tod ist ja der Sünde Sold", noch der des Grausamen: wohl quält man ad majorem dei gloriam den Leib der armen Jungfrauen, in den der Teufel gefahren ist, und Maria immaculata, die Gnadenreiche, schaut milde und voll Huld auf diese Pein und den duftenden Hexenbrand, doch konnte weder das Grausame, noch das Tragische sich so erheben, denn aus diesem dunklen Grund stieg mittels jener Selbsthypnose, die später die heilige The-

resia in System brachte, hier die Vereinigung mit Gott.

In unseren Tagen, in denen der Glaube einen schweren Bruch erlitten hat, sehen wir das Böse in ganz neuer Gestalt sich aus diesen dunklen Schichten der Menschenseele recken: es zeigt sich als „Verbrechen ohne zureichenden Grund“, dessen Fäulnisfleck selbst edle Seelen aller Gesellschaftsklassen tragen, und den auszuheilen die Idee des Guten vorläufig noch nicht vermag. Denn ein sodomitischer Aasgeruch muss immer erst zum Himmel stinken, ehe die Menschheit sich zur Umkehr besinnt und beginnt: sich gesund zu beten, d. h. —: wieder inne wird wer der Idee der Erbsünde und dem Eins-Sein mit Gott zustrebt.

Was ist die Sünde?

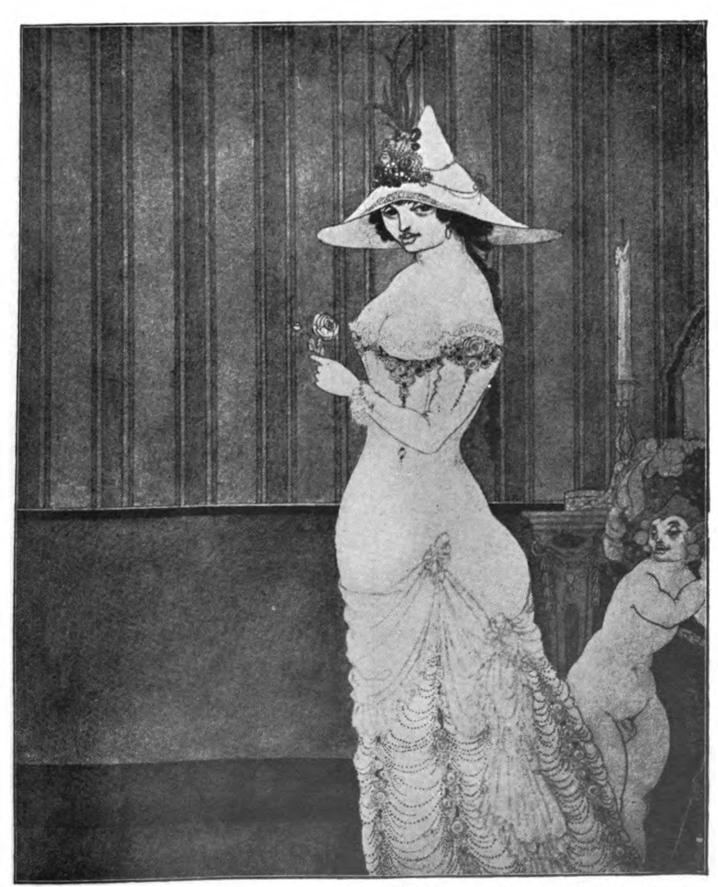
Tag und Nacht regieren die Welt, das Licht und die Finsternis. Gut und Böse den Menschen. Die Liebe und die Sünde. Und nichts ist der Liebe näher wie die Sünde. Zwischen ihnen liegt der Alltag und die Gleichgiltigkeit der Mittelmässigen. Er war ein gefallener Engel, Lucifer, der erste Sohn der Hölle. Und die unheimliche Schar jener, die die Sünde ihrer selbst willen lieben, sind die stolzen Söhne des Unglücks.

Alles oder nichts ist ihre Losung. Den Fürstenrang der Unterwelt sie wählten, da die Ersten im Reiche Gottes zu sein ihnen nicht vergönnt war.

Ins Gebiet dieses Seelenzustandes fällt alles, das Beardsleys Phantasie je entsprang. Lassen wir alle dekorativen Absichten, alle technisch-künstlerischen Intentionen beiseite, was ihn bewegte, ob er wollte oder nicht, es war das nach Form ringende Wesen der Sünde in ihm. Durch alle Nuancen, Unter- und Abarten.

Was ist die Sünde?

Ein sonderbarer Reiz, der allein dem Worte anhaftet. Grün schillert es. In jenem Grün, das nach Oskar Wilde ein Zeichen des Verfalls sein soll für jene, die es lieben. Nehmen wir das „Wort“ Sünde als Begriff, so scheint es uns ein Kollektivum. Nicht ein Ausdruck für ein bestimmtes Vergehen, vielmehr die konkrete Begriffsprägung eines rein geistigen Inhaltes. Der sprachliche Ausdruck für ein Vergehen rein psychischer Natur. Für ein Vergehen des Gedankens, nicht der That. Für ein Vergehen wider den heiligen Geist. Daher auch die enge Gedankenverbindung mit dem Begriff Gott und der Religion.



Mit Genehmigung von John Lane.

THE LADY WITH THE ROSE.

Was ist die Sünde?

Die erste Ahnung des Herzens, das erste Besinnen des Individuums, sein erstes Erkennen der Welt: und somit der Verlust der Unschuld. Welch ausserordentliche Wesensgrösse: die Sünde als das Erkennen des Herzens, dass es ausser Gott, dem Reich der Liebe und des Lichts, eine Welt des Bösen giebt, der Finsternis, des Übels, für die wir geboren sind, in die hineingeboren wir sind, mit der wir den Kampf aufnehmen müssen, obgleich jeder Schritt eine weitere Versündigung ist, und der dröhnende Glockenschlag des Donnerworts der ewigen Vergeltung in unserem Ohr nicht erstirbt.

Die erste Sünde ist die Erkenntnis: wie nah, dass wir sie darum ihrer selbst willen lieben. Und wie erklärlich, dass gerade die sie lieben, die reinen Herzens sind. Ihre Trauer um die verlorene Unschuld kennt keine Grenze und ihr Zorn darüber, dass das Verbotene im Grunde von namenloser Süsse ist, treibt sie wider Gott.

Zwischen der Sünde als erste Erkenntnis und ihrer systematischen Liebe, aus Reue und Zorn gemischt, liegt der erste Fehltritt, die Sünde

des Fleisches, mit der wir dann alle belastet bleiben auf unserem Lebensweg, ohne sie als solche noch zu empfinden (es sei denn Absicht) und der alle opfern, Aphrodite und der Krüppel, Könige und Bettler, die Grossen im Reiche der Schönheit, des Gedankens und der Macht. Sie alle empfinden sie nicht mehr als Sünde, denn der Verlust der Unschuld ist etwas Natürliches, beginnen diese aber sie ihrer selbst willen zu lieben, so entsteht das Laster, der Geist der Hurerei.

Aubrey Beardsley hat die Sünde geschildert, die reingeistige Derer, die reinen Herzens sind in wahrhaft paradiesischer Schönheit und Anmut, mit wahrhaft berückender Verführungskunst, berückend wie diese Sünde selbst. „The mysterious Rose Gardens" kann als Einleitungsblatt dieser Empfindungsphase gelten, „The ascension of Saint Rose of Lima" als das herrliche Schlussstück. Die vom Fieber sündigender Phantasie erschlaffte Jungfrau klammert sich an die gen Himmel fahrende Madonna, deren schmerzhafte Hoheit uns mit der Gewissheit erfüllt, dass es kein Vergehen giebt, für das es nicht Verzeihen gäbe.

* * *



NTARTET die Sünde des Fleisches, die unser Leben begleitet, so nennen wir sie Laster. Ihm fröhnen gerade nicht die Besten. Sie scheinen nicht Engel der Hölle selbst, vielmehr ihr willenloses Werkzeug. Doch kann man bei Beardsley, diesem rein-geistigen Künstler auch hier Ausnahmen konstatieren. Ein rein-geistiges Laster. Und wieder die erkrankte Jugend ist es, die ihm fröhnt. Seine Ursache ist mangelndes Genussvermögen. Und der Dämon der Perversität ihr Gott. Es ist eine rein-intellektuelle Korruption. Und das letzte tiefe Geheimnis, dessentwegen diese Unglücklichen ihre Ausschweifungen treiben heisst: der Ekel. Die Lust am Ekel regiert diese kranken Seelen, in deren Herzen schon früh der Schwamm der Fäulnis wucherte. Baudelaire ist ihr Heiliger. Diesen Zustand, die Verbindung von Jugend und greisenhaftem Marasmus hat Beardsley grausam-schön gestaltet in einem Typus, den vor ihm wol niemand je erfand und auch wol nach ihm niemand wieder. Kleine Männchen sind es, deren Rumpf und Antlitz eine Verbindung von Embryo und Greis

scheint. Und machen diese greisenhaften Embryonen mehr einen vegetativen denn animalischen Eindruck. Es scheint, als sei eine Pflanze, ein Pilz, sexuell zu tierischem Bewusstsein erwacht und bilde so einen grässlichen Zwitter, den Lüsten des Greisentums fröhnend. Pflanzen mit Geschlechtsorganen scheinen diese Symbole erkrankter Jugend. Auch in einigen seiner Salome-Blätter kommt diese Lust am Ekel zum Ausdruck. Auf ihrem Haupt wächst Haar, das eiternden Wucherungen gleicht. Brustwarze und Nabel werden zum Auge, ein Symbol grausamer Selbstzerfleischung. Der tellerhaltende Arm auf dem Blatte „The dancers reward“ wirkt wie ein ekelhaft klammerndes Polypenorgan. Die rein ornamentale Technik ist den Empfindungen der Verwesung entsprechend. Ihre kleinen oszillierenden Kreise gleichen den Plasma-Zellen der Auflösung.

Unter den Gestalten des Künstlers giebt es dann solche, deren Schicksal das Prinzip des Bösen scheint. Nichts mehr haben sie mit dem Leben gemein, rein gar nichts, tauchen nie unter in den Alltag. Sind dauernd verurteilt, abseits zu stehen. Nicht Individuen scheinen sie, vielmehr

Typus einer Idee. Die Verkörperung des Übels im transcendentalen Sinne, durch dessen Existenz das Gute erst denkbar wird. Sie sind das Übel selbt und Märtyrer ihres Daseins. Daher ihre innere Grösse, ihr Stolz, ihre Melancholie. Sie sind das Böse, das sich durch die Kraft seiner Intensitat reinigt und vergilt. Mit wieviel Liebe und Einfalt, vielmehr Verlangen nach Liebe und Einfalt mischt es sich nicht in diesen traurigen Krüppeln, und ihrem mattoiden Lallen, wie wir sie auf den Marionettenbildern sehen und auf „Lady Gold's Escort": diese tragikomische Pantomime, halb Irrenhaus und halb Bordell. Eine Darstellung des Tiefsten, diese armseligen Narren. Dieses Spalier erotischer Riesen-Idioten im Dienste der spindeldürren Weib-Hexe. Das Bewusstsein ihres Wesens ist ihnen allgegenwärtig. Sie wissen sich Märtyrer ihrer Idee und lieben ihr Martyrium. Verzehren sich an innerem Feuer, obgleich kalt bis ans Herz, opfern immer von neuem auf dem Altar des Bösen, doch ohne Befriedigung, da sie es selbst sind, dem sie in ruhloser Sehnsucht nachjagen. Dieses Heiligen dämonischer Askese.

Und man kann daher, in Gedanken an

Beardsley, den Schöpfer solcher Gestalten, wie manchen seiner Vorgänger wohl sagen: nicht nur die künstlerische Vollendung rechtfertigt das Darstellungsgebiet. Einen Künstler, der sich so intensiv mit der Sünde beschäftigte, können wir, selbst wenn er sie geliebt hat, bis er sie hasste, einen Moralisten nennen. Er hat das Wesen des Guten gesucht und auf weitem Umwege erreicht. Er ist im letzten Grunde ein christlicher Künstler und es ist nur zu charakteristisch, dass England ihn zeitigte.

* * *

DAS Laster ist niedrig und gemein, ihm fehlt jener der Liebe verwandte Zug der Sünde, der asketische Fanatismus. Dem Begriff des Übels kann dieser Aufruhr der Leiber als ein Machtfaktor im Leben des Einzelnen und der Völker gegenübergestellt werden und ein Symbol des Fleisches seine Träger ...

„... und es kam einer von den sieben Engeln, die die sieben Schalen hatten, redete mit mir und sprach also zu mir: komm, ich will Dir zeigen

das Urteil der grossen Hure, die da auf vielen Wassern sitzt. Mit welcher gehuret haben die Könige auf Erden und die da wohnen auf Erden, trunken geworden sind vom Wein ihrer Hurerei. Und er brachte mich im Geist in die Wüste. Und ich sah das Weib sitzen auf einem rosinfarbenen Tier, das war voller Namen der Lästerung und hatte sieben Häupter und zehn Hörner. Und das Weib war bekleidet mit Scharlach und Rosinfarbe und übergoldet mit Gold und Edelsteinen und Perlen und hatte einen goldenen Becher in der Hand, voll Greuel und Unsauberkeit ihrer Hurerei. Und an ihrer Stirne geschrieben den Namen, das Geheimnis, die grosse Babylon, die Mutter der Hurerei auf Erden ..."

Hier steht das reine Geschlecht im Vordergrund und wächst zum Riesensymbol! Zu kosmischer Grösse steigert es sich. Ein glühender Riesentrichter, der alles Leben gebiert, alles Leben verzehrend in sich zurücktrinkt, in grässlich taumelnder Orgie der Leiber.

Nacht ist es; dem fieberglühenden Weib erscheint der Embryo seines in Greuel empfangenden Leibes: „incipit vita nova".

Nacht ist es; wie eine höllisch gleissende

Riesen-Furie, geschwollen an tausend saugenden Lüsten, zieht die Baalspriesterin auf Raub aus: „Messalina“.

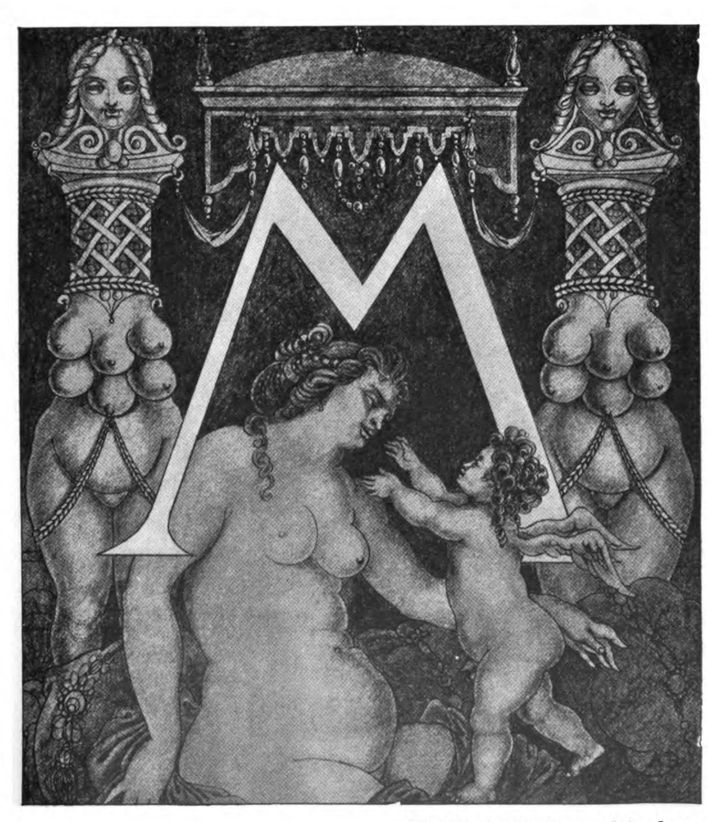
Nacht ist es; ein Heer furchtbarer, halb entblösster Vampyr-Weiber lauscht mit wiehernden Leichenschänderlippen in satyriasischen Krämpfen halb irrsinnig verzückt der Tristan-Musik: „The Wagnerites“.

Es ist das Tier im Weib, das einen schauerlichen Totentanz aufführt, mit der grausamen Gier nächtliche Leichenfelder abschnuppernder Hyänen und unter dem wilden Schreien in der Wollust hingemordeter Hengste.

* * *



ES giebt Künstler einer Idee, sagte ich zu Beginn, sie schöpfen aus sich und ihr Schaffensprozess ist ein rasches Selbstverbrennen. Und es giebt Künstler, die am Leben auswachsen. Ihrem Inhalte entspreche ihre Technik, sagte ich auch zu Beginn und dass Beardsley zu den ersteren gehöre und welcher Art seine Technik sei. Bevor er sein kurzes Leben liess, neigte er zur anderen Gruppe



Mit Genehmigung von John Lane.

INITIALE AUS „VOLPONE“.

über. Wenn der Inhalt seiner Kunst auch noch ungefähr der gleiche war. Zwar war er nicht mehr die Idee der Sünde. Sie schien aufgezehrt. Es war das Geschlecht, das nun gesund, von Blatt zu Blatt gesundet. Und nicht mehr abstrakt, nicht mehr als Symbol, vielmehr vom Leben durchdrungen. Und wie dieser Inhalt, so auch die Form. Die Technik. Und ein neuer Typus tritt auf. Erst leise und zagend in den Maupin-Blättern. Dann deutlich und voll in „The lady with the Rose". Halb Orient, halb 1860. Das grosse volle Auge fällt auf, die nicht mehr in Sünde, die in reifer Lust geschwollenen Lippen, der nicht mehr kranke, der gesund verlangende üppige Körper. Wenn auch das Verlangen noch mehr wie alltäglich ist. Daher das Orientalische. In „The lady with the monkey" steht der Typus voll und reif da. Was soll der Affe? noch immer der Mann? ist es die orientalische Auffassung des regierenden Weibes. Das Weib ist üppig, doch ohne Sünde. Die Lüste seines Körpers scheinen nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel. Seine Brüste milchen wieder. Sind nicht mehr ein Gegenstand steriler Lust. Ein Symbol segenbringender Fruchtbarkeit ist dies Weib, eine

gesunde Kybele. Voll indischer Feierlichkeit. Und erreicht seinen Höhepunkt in einem Volpone-Initial. Links und rechts eine indische Herme. Unter dem Kopfe sechs fettstrotzende Brüste. Im Buchstaben-Ornament ein Weib, halb Michel-Angelo, halb Indien. Keine Spur von Sünde, von Laster. Der Leib hochschwanger und ein Kind streckt verlangend die Hände nach der alma mater aus.

Dies Volpone-Blatt ist bedeutungsvoll für die innere Entwicklung des Künstlers, einen hohen technischen Wert besitzt es nicht.

War „The lady with the Rose“ und „The lady with the monkey“ weder linear, noch ornamental, sondern tonig, farbig, wie das indische Leben, so ist diese Figur rein plastisch-architektonisch dargestellt. Inhalt und Form decken sich wieder. Aus dem Dekadenz-Ornament ist der Künstler zurückgekehrt zum realen Leben, mit dem er einst schüchtern versuchend begann.

Dann starb er, und starb als Christ, am Abend eines reichen Lebens, gerade als sein brechender Blick die Gelände des Gesunden matt dämmern sah.

ANMERKUNG.

Was die Produktion Aubrey Beardsleys betrifft, so sei für den Leser an Stelle einer Aufzählung der einzelnen Blätter, die bei einem Zeichner so unmöglich wie bei einem Maler angebracht ist, auf seine hauptsächlichen Illustrationswerke hingewiesen, auf die beiden Zeitschriften, in denen er seine übrigen Blätter publizierte und auf die Sammelbände. – Die Werke der Dichter, die er illustrierte, sind: „Bonmots", „Morte d'Arthur", „The Pierrot of the Minute", „The Rape of the Lock", „Salome", „Mademoiselle de Maupin", „Volpone".

Er zeichnete beständig für die Zeitschrift „Yellow Book" und nach deren Eingehen für „The Savoy". Kurz vor seinem Tode gab er den bald vergriffenen Band „A Book of fifty drawings" heraus, in dem er eine Serie seiner Blätter aus verschiedenen Epochen zum erstenmal zusammenstellte. Bald darauf erschien „Early Work", ein starker Sammelband. Dann „A second Book of fifty drawings". Zum Schluss „Later Work". — Wenn heute der Kunstfreund sich über Beardsley unterrichten will, so findet er in „Early Work" und „Later Work" hierzu das umfassendste Material. Für den Kenner sind natürlich die frühen Drucke der meist vergriffenen Illustrationswerke und Zeitschriften von besonderem Reiz.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN




Princeton University Library
32101 066452069

